

Algunas ideas sobre teoría de la novela en el siglo XVIII en Inglaterra y España

JOAQUÍN ALVAREZ BARRIENTOS

Instituto «Miguel de Cervantes», C. S. I. C.

— I —

Los que estudian el origen de la novela coinciden en situarlo en Grecia en momentos de decadencia, cuando su estructura de ciudades-estado se desmorona y los límites geográficos se amplían hasta desconocerse¹. Desde el punto de vista meramente literario, hay ciertos géneros que pueden situarse en la base de esta literatura: los relatos de viajeros y comerciantes, fundamentando uno de los pilares esenciales de la novela, el movimiento; y toda la producción lírico-dramática, que tiene en el amor el desencadenante de las acciones.

La novela supuso el acercamiento a los lectores de personajes parecidos a ellos mismos, de argumentos en los que podían sentirse implicados. Este hecho se veía también reflejado en el teatro griego, con la diferencia de que el teatro tenía una tradición y una historia donde po-

¹ C. García Gual, *Los orígenes de la novela*, Madrid, Istmo, 1972, pp. 23 y ss.

dían encuadrarse, aceptándolas o rechazándolas, cuantas novedades surgieran. Esta tradición faltaba al nuevo género, que, como es sabido, escapaba de los límites teóricos y preceptivos existentes hasta el momento. Adoptaba en su seno la contradicción cómica y dramática, su alternancia, y los personajes no tenían por qué ser grandes y lejanos héroes ni ridículos tipos de comedia satírica, con los que ya casi nadie se identificaba. De esta forma, dando expresión a los deseos y necesidades del público medio, la novela ha conseguido sobrevivir y llegar a ser el género más leído de la historia.

Su devenir literario es complejo y no es ahora mi intención exponerlo². Sin embargo, haré un rápido repaso a su evolución para situarnos en el siglo XVIII y en las ideas y problemas que el género desencadenó.

Antes de adquirir su definitiva expresión en prosa, se escribieron novelas en verso durante mucho tiempo; y durante los siglos XVI, XVII, incluso XVIII, se escribieron en verso y prosa³. Son obras como la *Arcadia* (1504); el *Ameto* de Boccaccio, o *L'amore innamorato* (1559) de Minturno, que tuvieron una incidencia decisiva en la novelística pastoril española. Minturno las llamó «poesia mista» y «romanzi», y las defendió teóricamente en su *Arte poetica*, editado en 1563⁴. Estas formas «híbridas» y en verso parecen la búsqueda de una forma más apropiada para la expresión de lo novelesco⁵.

² Sobre la evolución del género teatral, F. Rodríguez Adrados, *Fiesta, tragedia y comedia*, Barcelona, Planeta, 1972; K. Kerényi, «Naissance et transfiguration de la comédie à Athènes», *Diogene*, 38, 1962, 48-77. Para la novela, Huet, *Traité de l'origine des romans*, París, 1671; E. Rohde, *Der griechische Roman und seine Vorläufer*, Leipzig, 1876; M. Menéndez Pelayo, *Orígenes de la novela*, NBAE, 1, 7; A. Chassong y Ch. Senninger, *Les textes littéraires généraux*, París, Hachette, 1958; R. M. Albérès, *Histoire du roman moderne*, París, Albin Michel, 1962; C. García Gual, *Las primeras novelas europeas*, Madrid, Istmo, 1974.

³ P. van Tieghem, *Compendio de historia literaria de Europa*, Madrid, Col. Austral, 1965³, p. 123, dice que se comenzaron a escribir en prosa a finales de la E. Media.

⁴ *L'Arte Poetica del Signore nella quale si contengono i precetti Heroici, Tragici, Comici, Satyrici, e d'ogni altra Poesia...* con la postilla del dottor Valvassori (Venecia). Vid. F. López Estrada, «*L'Amore innamorato* de Minturno (1559) y su repercusión en la literatura pastoril española», *Homenaje a Casaldueño*, Madrid, Gredos, 1972, pp. 315-325.

⁵ G. Gual, *Primeras novelas*, pp. 89-90: «el verso o la prosa podían servirle de medios expresivos, sin representar nada esencial a su espíritu proteiforme... Las primeras novelas medievales (del siglo XII) han utilizado el verso como instrumento narrativo. El octosílabo pareado, verso para la recitación, pero no para el canto, ha precedido aquí al uso de la prosa. El cambio de verso a prosa realizado hacia el 1200 es significativo de un proceso espiritual».

La libertad, el hibridismo formal, la falta de tradición entre los antiguos y su relación con la epopeya, fueron los motivos que llevaron a los teóricos a llamar a las novelas «poemas en prosa»⁶; aparte, naturalmente, los parecidos y paralelos existentes entre las novelas de caballería y las antiguas que, entre otros, encuentra Pinciano. Advierte la mezcla de personajes de distinta entidad social y la alternancia de tonos narrativos; juntó a lo heroico, lo satírico y humorístico. Como también hizo Minturno; en la «Respuesta de don Gabriel» admite la posibilidad de que la mezcla no produzca «monstruos», empleando el tópico horaciano, sino «criaturas muy bellas» (III, 219). La necesidad de enseñar deleitando viene asimismo a justificar esta mezcla de aspectos que la «Poética» separaba y así «no sólo a la cómica se puede mezclar la épica mas también a la satírica» (III, 219-220).

Los «poemas épicos en prosa» pretendidos por Pinciano (III, 167) se escribieron de distintas formas. Los intentó Cervantes con el *Quijote* y el *Persiles*, queriendo competir con Heliodoro, autor de la *Historia etiópica*⁷; Pérez de Montalbán, con su comedia *Teágenes y Clariquea* (sic); o Lope, con *El peregrino en su patria*, lleno de lirismo, amor y teatro⁸. Se unen en ellas la aventura, la castidad amorosa y los viajes, a veces a tierras extrañas. Se unen la verosimilitud, lo moral y la imaginación; los tres elementos que centrarán las discusiones de los novelistas durante el siglo XVIII.

Esta manera de entender la novela casi desaparece en el XVII, coincidiendo con el desarrollo de la picaresca, un tipo muy distinto de la bizantina, caballeresca o pastoril. En ella el motivo amoroso da paso a un personaje movido por la ambición y el deseo de mejora social, lo que le hace cambiar de entorno con gran rapidez. A pesar de todo, el concepto expuesto por Pinciano, el «poema épico en prosa», sobrevive en el siglo, si bien de modo irónico. Así Furetière, en *Le roman bourgeois*, dirá: «un roman n'est rien qu'un poème en prose»⁹; opinión que

⁶ F. López Pinciano, *Filosofía antigua poética*, III (1596), ed. A. Carballo Picazo, Madrid, CSIC, 1973, p. 167. Vid. J. Lara Garrido, «Teoría y práctica de la épica culta en El Pinciano», *Revista de Literatura*, XLIV, 88 (1982), pp. 5-57; para la teoría literaria anterior a Pinciano, Karl Kohut, *Las teorías literarias en España y Portugal durante los siglos XV y XVI*, Madrid, CSIC, 1973, y A. García Berrio, *Formación de la teoría literaria moderna*, II, Murcia, Universidad, 1980.

⁷ Heliodoro, *Historia etiópica de los amores de Teágenes y Cariclea*, traducida por F. de Mena, ed. F. López Estrada, Madrid, 1954.

⁸ Lope de Vega, *El peregrino en su patria*, ed. J. B. Avalle-Arce, Madrid, Castañeta, 1973.

⁹ París, Garnier, s. a., p. 5.

siguió también Scarron en su novela *Le roman comique*, publicada en 1651. Pero el más explícito es Francisco de las Cuevas, que divide su libro «en poemas porque poema es nombre genérico que no sólo a los versos comprende, sino a la prosa, como insinúa Cicerón...»¹⁰. Al siglo XVIII llega la novela desprestigiada, pero muy leída, relacionada con el mundo medieval, confusa, exagerada y larga¹¹. Se las llama «romances» y algunos las confundirán con las «novelas», mientras que otros se afanarán por diferenciar, como se verá más adelante, una forma narrativa de otra, intentando crear la «novela moderna»¹².

— II —

Durante el Siglo Ilustrado se escribieron varios tipos de novela, alguno de ellos de gran importancia al llegar el «Romanticismo»¹³. En general, la actitud básica de los autores se resume en dos posturas: unos escriben para educar, aleccionar y conservar la moral pública; otros, desde la sátira o lo cómico. De esa dualidad nacen los diferentes tipos de novela: cortesana, sentimental, epistolar, anticlerical, histórica, cómica, anticaballeresca.

La distinta forma de entender el género encuentra, a mediados de siglo, en Inglaterra, los que serán paradigmas a imitar. Cuando, en 1740, Richardson publica *Pamela* establece la línea sentimental, epistolar, moralizante y burguesa que secundará gran parte de los escritores

¹⁰ *Experiencias de amor y fortuna*, Madrid, Pascual, 1723, prólogo. Primera ed. 1626. Vid. al respecto, J. Fernández Montesinos, *op. cit.* en nota 13, pp. 8-11.

¹¹ Por ejemplo, *Astraea*, de H. d'Urfé, o *Polixandre*, de Gomberville.

¹² Gual, *Orígenes...*, pp. 15-17. G. Carnero, *La cara oscura del Siglo de las Luces*, Madrid, F. March, Castalia, 1983, p. 118: Romance y novel «no tienen traducción exacta al español. Por el primero hay que entender lo fantástico, tanto lo contemporáneo como las novelas medievales de caballería; por el segundo, *novel*, que tenía un sentido más cotidiano y realista, la *Novela Sentimental*». (El subrayado es del propio Carnero.)

¹³ Para la novela en esta época, G. Zellers, *La novela histórica en España, 1828-1850*, N. York, Instituto de las Españas en los EE. UU., 1938; G. Lukacs, *Le roman historique*, París, Payot, 1965; R. F. Brown, *La novela en España (1700-1850)*, Madrid, Dirección Gral. de Archivos y Bibliotecas, 1953; G. May, *Le dilemme du roman au XVIIIe. siècle. Etude sur les rapports du roman et de la critique (1715-1761)*, París, PUF, 1963; J. Fernández Montesinos, *Introducción a la novela española del siglo XIX*, Madrid, Castalia, 1980⁴; M. Allott, *Los novelistas y la novela*, Barcelona, Seix-Barral, 1966; J. R. Foster, *History of the Pre-romantic novel in England*, N. York, Kraus Reprint, 1966; J. I. Ferreras, *Los orígenes de la novela decimonónica (1800-1830)*, Madrid, Taurus, 1973.

del siglo. En su subtítulo resume todas las claves y argumentos que se emplearon para juzgar la bondad o maldad de las novelas:

Pamela, o la virtud recompensada. Publicada [...] para cultivar los Principios de la Virtud y de la Religión en la Mente de los Jóvenes de ambos Sexos. Narración basada en la Verdad y en la Naturaleza.

Virtud, religión, juventud, sexualidad, naturaleza y verosimilitud. Richardson asegura que emplea documentos auténticos y que la historia sucedió realmente. Así repetirán los novelistas las notas a pie de página para reproducirnos datos «históricos» referentes a la autenticidad de los hechos narrados, como en *El Decamerón Español*, de Rodríguez Arellano, que incluso nos informará de que aún viven algunos de los personajes que le sirvieron para escribir su obra¹⁴. En realidad, como muchas otras veces, se confunde lo verosímil con lo histórico o real¹⁵; de este modo, Nicolás Pérez puede escribir *El Anti-Quixote*, buscando «verosimilitud», pero encontrando errores geográficos y descuidos en la obra de Cervantes, que lo llevan a considerarla mala por ellos y, ade-

¹⁴ *La saya verde*, III, p. 87, «la heroína vive todavía en Breslau». Hubo quien explicó en el prólogo lo que era verdad y lo que era inventado, y quien incluyó al final un diccionario, dando razón de la personas y sucesos citados. P. M. de Olive, *Noches de Invierno*, Madrid, A. Espinosa, 1796.

¹⁵ El problema de la verosimilitud ya lo había zanjado Aristóteles en su *Poética*: el poeta debe anteponer lo verosímil y creíble a la misma verdad. Diferenció entre el poeta y el historiador, dejando clara la función de cada uno y su reflejo en la obra literaria: «y para establecer una norma general[...] los acontecimientos se desarrollen en sucesión verosímil o necesaria» (cap. 8, p. 155); «nada impide que unos sucesos sean tales que se ajusten a lo verosímil y a lo posible, que es el sentido en que los trata el poeta» (cap. 9, p. 160); «y esto es verosímil, como dice Agatón, pues es verosímil que también sucedan cosas contra lo verosímil» (cap. 18, p. 194); y para terminar, «se debe preferir lo imposible verosímil a lo posible increíble» (cap. 24, p. 223). Sobre la distinción entre poeta e historiador: «y también resulta claro por lo expuesto que no corresponde al poeta decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, esto es, lo posible según la verosimilitud o la necesidad» (cap. 9, p. 157). *Poética* de Aristóteles, ed. V. García Yebra, Madrid, Gredos, 1974. Por su parte, I. Luzán, *Poética*, «De la verosimilitud», libro II, cap. IX, incide en la distinción y justifica la libertad del poeta porque éste «busca siempre lo extraordinario, lo nuevo, lo maravilloso, y para esto es mucho mejor la verosimilitud poética que la verdad histórica». Luzán, siguiendo las ideas de Muratori y el marqués Orsi, da más importancia al criterio de credulidad que puede imponer el vulgo porque es el más acomodado «para persuadirle y deleitarle». Por eso Muratori (*Perf. poes.*, lib. I, cap. II), distinguía dos tipos de verosimilitudes: la *popular* y la *noble*; esta última identificaba a los doctos. Así todo lo verosímil para los doctos lo era también para el vulgo; pero no a la inversa. A esto se refiere, en cierto modo, H. Lausberg, *Elementos de retórica literaria*, Madrid, Gredos, 1975, pp. 30-32, cuando habla de «grados de credibilidad», distinguiendo «grados medios, altos y débiles» y refiriéndose a la mayor o menor dificultad que encontrará el orador para defender sus «cuestiones» y para que le crean.

más, por no seguir las reglas¹⁶. Escritos como éste asentarán el género costumbrista y sostendrán durante mucho tiempo la novela moral y educativa¹⁷. La verdad irá unida a la moral y, por consiguiente, a la defensa de la rectitud virtuosa, y ésta será la realidad que determinado tipo de obras ofrezca. Richardson creía que la simplicidad de estilo podría dirigir a la juventud hacia unas lecturas distintas de los «romances», que serían rechazados por inverosímiles y maravillosos, de manera que se fomentaría la religión y la virtud («para cultivar los principios de la virtud y de la religión»)¹⁸; aspecto este último ya anunciado en *Pamela*. Por su lado, Rousseau opinaba que una muchacha decente no debía leer historias de amor¹⁹. El criterio de utilidad, que deviene de una concepción neoclasicista del arte, lleva a los novelistas a intentar, mediante el género más leído, la instrucción de los lectores. Tobías Smollett, a mediados del siglo, lo exponía claramente en el «Prefacio» a *The Adventures of Ferdinand Count Fathom* (1753): «si no he tenido éxito en mis esfuerzos por exponer los misterios del fraude, por instruir al ignorante y entretener al desocupado...». De esta forma, aunque los ilustrados españoles y extranjeros, en general, vieran con malos ojos este género, gran parte de la labor educativa se llevó a cabo mediante novelas²⁰. Todos estos factores: la verosimilitud, sobre la que luego volveré, la moral²¹ y la utilidad, están implicados en un problema más amplio, el del realismo o la visión de la vida. En expresión de la época, la «pintura de la realidad».

Dado que la novela era un género dirigido, la expresión de la realidad estaba adulterada mediante unos filtros deformantes: la moralidad de las acciones y su expresión lingüística, demostrada por la conciencia que del lenguaje tenían estos autores. Es muy interesante, a este respecto, la opinión de Smollett, cuando en el citado «Prefacio» dice: «he

¹⁶ Madrid, Imp. Justo Sánchez, 1805. Lo paródico anticaballeresco se extendió durante el siglo. Montesinos, *op. cit.*, pp. 35 y ss., da bibliografía sobre el tema.

¹⁷ Vid. Ferreras, *op. cit.*, pp. 169-205.

¹⁸ S. Richardson, *Clarissa, the History of a Young Lady*, 1747-48, prefacio.

¹⁹ J. J. Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, 1760, prefacio.

²⁰ Montesinos, *op. cit.*, p. 14, cita algunos ejemplos de escritores como Meléndez, que admiraba a Marmontel por la «buena moral» y la filosofía. El mismo Jovellanos, en sus *Diarios*, alude varias veces a novelas, *Pablo y Virginia*, *Estela* y otras, siempre valorándolas por su moralidad y su empleo pedagógico, no por las cualidades literarias,

²¹ W. Scott, *Lives of the Novelists*, «Fielding», 1827, opina que lo que menos interesa al lector es la moral de la obra. Por otro lado, A. Lista, «De la novela», *El Tiempo*, 1840, escribe: «un escritor de novelas no tiene otro objeto que deleitar». Declaraciones que son excepción a la norma.

evitado con todo cuidado aquellas indicaciones o expresiones que pudieran incomodar al lector más delicado...»²². Frente a esta opinión, según la cual la realidad reflejada es manipulada y se presenta como la verdadera y deseable²³, se levanta otra, que sostienen autores como Fielding, Cumberland y Austen, que no quieren pintar un cuadro perfecto. Es más, no pueden, puesto que, como Fielding escribe, «en el curso de nuestro trato nunca nos ha ocurrido que encontráramos a una de tales personas», seres perfectos y totalmente buenos²⁴. Desde este punto de vista se acercan más a una visión objetiva de la realidad y a su expresión menos deturpada. Será aquella y no esta manifestación, la que acepten los censores. La novela expresa una forma de realidad tipificada, señalada por el criterio de utilidad, que irá desapareciendo a lo largo del siglo XIX; pero es también un medio de conocimiento de la realidad y de los seres humanos. La gran diferencia que se establecía entre Richardson y Fielding estaba en este punto precisamente. W. Scott lo explica muy gráficamente al decir que Fielding nos da la hora del reloj, mientras Richardson nos explica el mecanismo de su funcionamiento; es decir, el funcionamiento del corazón humano, en palabras de Richardson²⁵.

Al pretender una novela «educativa», entendiendo por tal, tradicional, vigilante de los valores antiguos y de la religión, quedaban fuera de toda posibilidad de lectura, pues eran censurados, ciertos movimientos ideológicos, sociales y religiosos. Así es posible leer en la censura a *Felicia de Vilmar*:

Esta novela (del mismo modo que el diluvio de otras con que hemos sido inundados en estos últimos tiempos) respira un puro deísmo [...] En cuanto a costumbres, [...]jueo aquí pinturas vivas de las pasiones[...] La pintura viva de una pasión hace mucha impresión en los jóvenes, cuyas cabezas se llenan

²² En *The Adventures of Roderick Random* (1748) vuelve a insistir, aunque con ciertas matizaciones: «Para que el lector delicado no se pueda ofender ante los juramentos sin sentido que refieren los labios de algunos de los personajes de estas memorias pido licencia para declarar que imaginé que nada podía exponer de forma más efectiva lo absurdo de estas despreciables interjecciones que una representación natural y verbal del discurso en que éstas se presentan.»

²³ Es obvio que la realidad resulta siempre manipulada, pero en la intención y en el grado de manipulación reside la diferencia.

²⁴ Igual opinan R. Cumberland, *Henry* (1795), lib. IV, cap. I: «Después de un prolongado trato con la humanidad nunca me encontré con ningún ejemplo de esta clase», y J. Austen, *Letters*, a Cassandra Austen (1817): «Los cuadros perfectos, como sabes, me fastidian y me ponen mala».

²⁵ Scott, *op. cit.*, «S. Richardson».

de estas ideas romancescas y se valen después de ellas para seducir a la inocencia ²⁶.

Así, la percepción de la realidad, paradójicamente, y a pesar de buscar la verosimilitud, queda siempre deformada; se ofrece algo creíble, pero no real.

Lo «verosímil» se convertía, así, en una forma tipificada y convencional de expresión; y a la larga supondría la educación de los lectores y la creación de un público para este género. El único elemento inverosímil o fantástico que le estaba permitido al novelista, en palabras de Fielding, eran «los fantasmas, pero yo aconsejaría a todo escritor que fuera extremadamente parco en ellos», sobre todo, cuando el hombre era el tema más elevado que se podía tratar ²⁷. Lo verosímil y lo maravilloso se unen para dar idea de la realidad y para llamar la atención del lector. Lo maravilloso es necesario para este último propósito; para lograr la verosimilitud y la utilidad, se necesitaba también conocer los hábitos de la vida cotidiana y tener cierta dosis de ternura ²⁸. Estos rasgos que expone Clara Reeve anuncian, si no son ya manifestaciones de ello, la tendencia sentimental que se extendió a todos los géneros literarios de finales de siglo. Pero, para conseguir la sensación de verosimilitud, por encima de todo, más que conocer los hábitos cotidianos, es necesario que los actos que se cuentan sean posibles en el personaje al que se

²⁶ A. González Palencia, *Estudio histórico sobre la Censura Gubernativa en España (1800-1837)*, II, Madrid, Tip. Archivos-Escelicer, 1934-41, p. 315. La censura de *Silvinia, joven seducida*, 1802, insiste: «no es más que una serie de escenas escandalosas, las más propias para seducir a la juventud», p. 296. Las censuras de *Aventuras de Lismor* y *El párroco de Wakefield*, pp. 317 y 323, insisten en los adjetivos, en los galanteos y enamoramientos y en lo perjudicial de su lectura, porque estos autores están «separados de la Iglesia romana», p. 323. Sin embargo, no hay que olvidar que S. Felipe Neri, «para distraer y templar el incendio del amor divino, leía una novela o una comedia». Cfr. *A la Majestad Católica de Carlos II nuestro señor, rendida consagra a sus reales pies estas vasallas voces desde su Retiro la comedia*, en C. Pellicer, *Tratado histórico sobre el origen y progreso de la Comedia y del Histrionismo en España*, ed. J. M. Díez Borque, Barcelona, Labor, 1975, p. 182.

²⁷ H. Fielding, *The History of Tom Jones, a Foundling* (1749), lib. VIII, cap. I. Por supuesto, el término «fantástico» tenía una acepción más amplia, que abarcaba situaciones poco probables, pero creíbles. Esta opinión se halla ya expresada por Aristóteles, que vincula lo maravilloso a lo necesario y verosímil. Lo maravilloso hace que las fábulas sean más hermosas (cap. 9, p. 162). Poco antes, en el texto, «lo sucedido, está claro que es posible, pues no habría sucedido si fuera imposible» (p. 159).

²⁸ C. Reeve, *The Old English Baron*, 1778, prefacio. Ya antes, Fielding, *op. cit.*, (1749) había dicho: «Como observa un genio de gran categoría en su quinto capítulo del *Bathos*: El gran arte de toda la poesía consiste en mezclar la verdad con la ficción, para juntar lo plausible a lo sorprendente.»

atribuyen. Esta cualidad, aparte de incidir sobre el lector, contribuirá a lograr la cohesión, unidad y armonía de todos los elementos novelísticos. A esto llama Fielding «relación de caracteres»²⁹. Esta observación, que puede parecer restrictiva, no lo es, por cuanto los atributos y cualidades que ostente el personaje pueden justificar cualquier acción que efectúe.

Así pues, verosimilitud, utilidad, ternura, salvaguardia de los valores tradicionales, serán los criterios seguidos por los censores y la Inquisición a la hora de aprobar aquello que debía publicarse. Sin embargo, no siempre se cumplía este principio, y así una novela como *Eusebio de Montengón*, a pesar de que el protagonista, para fomentar sus buenos sentimientos, lee el *Tratado de la tranquilidad* de Séneca, se vio prohibida por la Inquisición, por decreto de 4 de abril de 1799³⁰. Pero en enero de ese mismo año, por ser «propio para la instrucción y entretenimiento de los jóvenes de ambos sexos», se aprobaba la *Historia moral del nuevo Robinson* de Jacinto Rodríguez Calderón³¹.

Este tipo de novelas moralizantes, algunas de introspección y reflexión personal, empleaban el monólogo como expresión del análisis de los sentimientos, siguiendo una línea que tal vez se inicie con la *Fiammetta* de Boccaccio. Pero el medio que favorece más este proceso de introspección y conocimiento es la carta, utilizada entre otros por el propio Richardson. Watt, al estudiar a este autor, señala que *Pamela* es el

²⁹ Cumberland, *op. cit.*, lib. I, cap. I, dice algo parecido: «No me propongo exigir nada a mi héroe que no pueda ejecutar de forma razonable, o ponerlo en aprietos de los cuales su virtud, por su natural energía, no pueda librarse con facilidad»; y Valladares y Sotomayor, *La Leandra*, Madrid, A. Ulloa, 1797-1805, pp. 9-10: «Los varios caracteres que represente, se deben sostener con vigor, porque con poco que decaigan, se destruye el interés, y se apaga la ilusión. Nada debe ser más verosímil, que la trama y lances que presenta: y estos, tan inesperados, como fuertes, pero dispuestos con tal[...] sutileza, que embelesan al lector sin que pueda penetrar su fin hasta que llegue a él: porque pierde el entusiasmo todo aquel tiempo que se le anticipa este conocimiento». Como casi siempre, Aristóteles ya lo había escrito antes: «Y también en los caracteres[...] es preciso buscar siempre lo necesario o lo verosímil, de suerte que sea necesario o verosímil que tal personaje hable u obre de tal modo» (cap. 15, p. 181).

³⁰ *Suplemento al índice expurgatorio del año 1790 que contiene los libros prohibidos[...] en todos los reynos y señoríos del Católico Rey de España el Sr. D. Carlos IV, desde el edicto de 13 de diciembre del año de 1789 hasta el 25 de agosto de 1805*, Madrid, Imp. Real, 1805.

³¹ Y otras, como *Carolina de Lichtfield* (1796), «excelente escuela de moral»; *Memoaria de Blanca Capello* (1803), «sana moral y doctrina juiciosa»; González Palencia, *op. cit.*, pp. 289 y 296.

primer ejemplo de literaturización del proceso de subjetivismo y relativismo del conocimiento³².

El segundo modo básico del quehacer novelístico del Siglo Ilustrado es el que personaliza Fielding con *Joseph Andrews* y, en menor medida, con *Shamela*. La comicidad, que no elude lo subjetivo, antes al contrario, lo necesita para producirse, si elude, o lo procura, la moralidad y la ejemplaridad, no la enseñanza. Fielding entiende que «la distinción entre tragedia y comedia ha de aplicarse también a la prosa», porque, salvo el metro, tiene todas las otras características que enumera Aristóteles refiriéndose a la épica. Y así dirá «a comic romance is a comic poem in prose» y que la diferencia entre una novela cómica y una seria reside en tipo de personajes, formas de acción y argumento, y en que aquélla admite la parodia³³. Estamos, entonces, lejos de los intentos de acreditar lo que se dice anotando el texto o explicándolo antes o después. Nos encontramos en la línea cervantina —«Written in Imitation of The Manner of Cervantes»— que fundamenta la novela desde dentro, creando la sensación de verosimilitud mediante la distancia que se establece entre el personaje, la historia y el mismo autor. Y, por supuesto, relativizando el conocimiento, mediante la lógica relación entre el carácter del personaje y sus acciones, como vimos antes en este mismo autor. Es un intento de lograr la identidad personal y la verosimilitud novelesca, gracias a la conciencia del paso y de la duración del tiempo; no mediante la explicación «histórica» de las acciones y de los personajes.

Varios novelistas españoles se alinearon en este grupo. Entre ellos Francisco de Tójar, que da noticias interesantes para conocer la aceptación de la novela en el siglo, cuando dice que «el gusto de los romances» estaba muy extendido y que «este género de obras se ha hecho una especie necesaria, y los autores han contraído hacia el público la obligación de divertirlo con esta clase de producciones y de renovarlas con frecuencia»³⁴. Tójar insiste en la necesidad de no moralizar y defiende

³² I. Watt, *The Rise of the Novel*, Berkeley, University, 1957; M. Menéndez Pelayo, *op. cit.*, I, p. 318, ya aludió a este carácter del género epistolar, al referirse a los orígenes de la novela.

³³ H. Fielding, *The History of the Adventures of Joseph Andrews and of his Friend Mr. Abraham Adams. Written in Imitation of the Manner of Cervantes, Author of Don Quixote*, London, 1742. Las citas, de la ed. de J. L. López Muñoz, Madrid, Alfaguara, 1978, pp. 3 y 4. Recuérdense las palabras del Pinciano sobre la posibilidad de que lo cómico y lo trágico, unidos, produzcan «criaturas bellas».

³⁴ La siguiente anécdota demuestra el éxito y la necesidad de novelas: «En 1806, *La Minerva* publicaba una adaptación de *Jeannot et Colin*, de Voltaire, sin nombre de autor, por supuesto, bajo el título de *Rafael y Carlitos*. Pues bien, una frase del

una novela libre y casi antivirtuosa³⁵. Junto a él, un dramaturgo de gran imaginación y declaraciones contundentes, Zabala y Zamora, que no pretende educar y que no cae en la sensiblería³⁶; y un novelista que contiene mucho de lo que después se llamará «Romanticismo», Martínez Colomer.

De singular importancia son las palabras de Valladares de Sotomayor, en el prólogo a *La Leandra*. Sintetiza las dos ideas que se oponen en el siglo y expone luego las suyas. Valladares, hombre de teatro y a la vez periodista, está acostumbrado a divertir al público, pero también a educarlo desde las páginas de su *Semanario Erudito*, y parece que este rasgo le obliga en ocasiones a «incluir» moralejas. Sus digresiones aleccionadoras, a menudo forzadas, dan la impresión de incluirse «a posteriori», para justificar los requisitos necesarios a la censura. Las siguientes palabras expresan con claridad su opinión ante este rasgo de la novela dieciochesca:

Si sobre cada pasaje hay una dilatada moralidad, se hace la lección pesada, y por mas que esté adornada con los primores de la elocuencia, se sacará poco fruto. Pasen rapidamente: mas con tanta fuerza en la expresion, que se impriman en los ánimos³⁷.

Carácter éste, el de la impresión en el ánimo, que relaciona a Valladares con la corriente finisecular del sentimentalismo, las «comédies larmoyantes» y la poesía lacrimosa³⁸. En el mismo prólogo, al referirse a la polémica «novela-poema épico», dice:

original, que en español, dadas las circunstancias, no hubiera tenido apenas sentido: «Faites des romans, c'est une excellente ressource à Paris», se ha convertido en: «Métete a traductor, que es oficio socorrido», Montesinos, *op. cit.*, p. 34. No hay que recordar las quejas de Moratín ante los traductores incultos, ni hacer notar el enorme éxito que constituía escribir o traducir novelas. Sobre esta traducción, J. Sarrailh, «Notes sur une traduction espagnole de *Jeannot et Colin*, de Voltaire, trouvée dans la revue de Madrid *La Minerva* du 26 mars 1806», *Revue de littérature comparée*, 1922, II, pp. 611-612.

³⁵ *La Filósofa por amor o Cartas de dos amantes apasionados y virtuosos*, Salamanca, 1799. «La que se dexa seducir por la lectura de un romance amoroso, lo hubiera sido por una declaración tierna de su amante. La disposición natural lo hace todo, y el arte en nada contribuye», pp. 9-10. Sobre este autor, Ferreras, *op. cit.*, pp. 215-16.

³⁶ Para este autor, Ferreras, *op. cit.*, pp. 216-19. Para Martínez Colomer, las pp. 143-44 y 209-13.

³⁷ Valladares, *op. cit.*, p. 11. Vid. Gabriella del Monaco, *Introduzione alla Bibliografia Critica di A. Valladares de Sotomayor*, Napoli, Ecumenica Editrice, 1979.

³⁸ Joan Lynne Pataky Kosove, *The «Comedia lacrimosa» and Spanish romantic drama*, London, Tamesis, 1978; J. Arce, *La poesía del siglo ilustrado*, Madrid, Alhambra, 1981; G. Carnero, *op. cit.*, donde trata la dualidad razón-emoción, la comedia sentimental y la «sensibilidad» en relación a la narrativa.

Algunos hacen superior á la *Eneyda* de Virgilio, la *Clara* de Richardson. Lo cierto es, que la profunda elegancia de sus discursos, la poderosa fuerza con que introduce en el corazón su delicada moral; y sobre todo, aquel embelleso, que causan sus raciocinios y sensibilidad que experimenta el Alma pintándonos la virtud, la elevan a la esfera de única en su especie.

El problema de la relación de la novela con el poema épico y las novelas caballerescas polarizó la atención de los novelistas del siglo. De esta controversia surgieron otros temas dependientes, como son el de la figuración o no de elementos maravillosos, como se ha visto, la «altura» del género, el tema de la individualidad y el del tiempo como marco donde encuadrar acciones. A este respecto, la opinión de W. Scott sobre la conveniencia de situar los argumentos en tiempos pasados porque permiten fabular más libremente, coincide con la de otros autores anteriores, como es nuestro Zabala y Zamora, cuando se refiere al teatro, y antes de él, Muratori.

Sin embargo, los novelistas del XVIII, al menos gran parte de ellos, se caracterizarán por centrar sus historias en el tiempo presente, asentando así su individualidad crítica y potenciando la relación de su protagonista —el medio de análisis— con la realidad, lo que llevará a valorar la subjetividad como instrumento de conocimiento, frente a las visiones establecidas de la realidad. Este intento de afianzar la individualidad se canaliza mediante el uso de la sátira y el empleo de nombres. Nombres que no son «nombres-tipo», sino que se refieren a personajes concretos en su ambiente social contemporáneo³⁹. El carácter particularizador está en relación, como Watt señala, con la idea filosófica que entiende la búsqueda de la verdad como una labor individual⁴⁰. La localización espacial y temporal es necesaria para lograr la individualidad y así se marcan los límites locales y durativos de la acción. Esta característica será una de las constantes de la novela posterior; de forma que, localizando la acción y las ideas propias a esa acción se consigue el tan deseado efecto de la verosimilitud y la autenticidad⁴¹.

³⁹ Watt, *op. cit.*, pp. 29-32. Según Aristóteles, *op. cit.*, cap. 9, pp. 158 y 159, los nombres o eran genéricos o de personajes históricos conocidos.

⁴⁰ Por ej., Locke, aunque ya antes, Descartes. Por otra parte, será la primera vez que los autores no se inspiren en mitos y leyendas antiguas, buscando la modernidad.

⁴¹ Conectados con este efecto están la minuciosidad descriptiva y el detallismo particularizador, que se denominó «minuciosidad holandesa», que algunos después llamaron «Realismo» y otros denostaron. Leticia Barbauld, al referirse a Richardson, alude a ello en *The Correspondence of S. Richardson* (1804), I. Vid. Allott, *op. cit.*, p. 36, y M. Praz, *The Hero in Eclipse in Victorian Fiction* (1956).

Por lo que se refiere al poema épico y a la novela como épica en prosa, se encuentran varias opiniones en el siglo XVIII⁴². El nuevo género se diferencia de la épica porque ésta trata de personas y cosas fabulosas, escribiéndose en lenguaje culto y describiendo cosas que es muy difícil sucedan o hayan sucedido. Y ya hemos visto que los novelistas del siglo se centran 'generalmente en lo que ocurre a su alrededor, intentando que lo descrito parezca real y emocione'⁴³. La novela es una «pintura de la vida» y de las costumbres, tal y como son en la época en que se escribe. Por otra parte, son varios los autores que se refieren al problema de la unidad para distinguir entre ambas formas de expresión. Thomas Holcroft señala que en la novela los distintos incidentes deben formar un conjunto y ve como defecto las escenas innecesarias⁴⁴ —opinión que tiene mucho que ver con una concepción dramática de la acción novelada—. Otra diferencia que observa es que en los «romances» no hay ilustración alguna porque las historias están inconexas y sólo sirven para divertir —recuérdese ahora el concepto de unidad de acción⁴⁵—. Relaciona las novelas con las obras dramáticas, en las que «deben ser estimados inútiles todos aquellos hechos que no tienden a la ilustración, a encaminar el argumento o a señalar algún carácter dramático»⁴⁶. En este mismo sentido dirá Cumberland que el argumento

⁴² Valladares, *op. cit.*, p. 5: «¿Pero quien duda, que el plan, extension y objeto de los dos son iguales? Y aun ella es mas ingeniosa, variada y moral.»

⁴³ C. Reeve, *The Progress of Roman*, 1785, I, noche VII: «la novela hace una relación corriente de las cosas según pasan todos los días ante nuestros ojos, tal como le pueden ocurrir a un amigo nuestro».

⁴⁴ Esta era la opinión de Aristóteles, como se verá después. En España, la idea pervive, como puede verse en Iusepe Antonio González de Salas, *Nueva idea de la Tragedia antigua, o ilustracion ultima al libro singular de Poetica de Aristoteles Stagiritica, por...* (1633), Madrid, Sancha, 1778, «habiendo iá manifestado la abominacion que merece la Fabula, que llama *Episodica*, porque contiene *Episodios* frequentes, i largos, i no assidos con la Accion principal de la Fabula...», «... que sus partes se junten bien entre sí, i de la una parezca proceder la otra; pero de tal forma, que su Imitacion i Representacion excite Horror y Lastima» (p. 49).

⁴⁵ Aristóteles, *op. cit.*, cap. 23, p. 215: «se deben estructurar las fábulas[...] de manera dramática y en torno a una sola acción entera y completa»; cap. 8, p. 155: «La fábula tiene unidad, no, como algunos creen, si se refiere a uno solo; pues a uno solo le suceden infinidad de cosas, algunas de las cuales no constituyen ninguna unidad»; cap. 8, p. 161: «llamo episódica a la fábula en que la sucesión de los episodios no es ni verosímil ni necesaria». El cap. 8 está referido a la unidad de la fábula.

⁴⁶ Y por ello será la novela un género difícil. En el siglo XIX, la relación y la comparación de la novela con el género dramático será frecuente. Vid. Th. Holcroft, *Alwyn; or the Gentleman Comedian*, prefacio (1780); R. Navas-Ruiz, *El Romanticismo español. Documentos*, Salamanca, Anaya, 1971, «La Novela», páginas 262-82.

deberá ser uniforme y la narración ininterrumpida⁴⁷; igual que Salvá, que, comparando también con el género teatral, observa que la narración ha de ser siempre progresiva⁴⁸. Este hecho no sólo revierte sobre la unidad de la obra, sino que además influye beneficiosamente en el lector, que se siente interesado y dirigido. Por eso será un error alargar las digresiones, del tipo que sean, ya que se estancará la acción, defecto de que adolecerán casi en su totalidad las novelas españolas del siglo XVIII⁴⁹.

Novela y épica se diferencian por cuanto se refiere a la enseñanza que de ellas se puede adquirir. En las obras llamadas «narrativas», como *Clelia*, *Casandra*, *Astraea*, *Una nueva Ciropedia*, o *los viajes de Ciro*, que muchos identifican con los relatos épicos, no se podrá encontrar conceptos morales, útiles ni didácticos; mientras que en las nuevas novelas se persigue la utilidad⁵⁰, que será el rasgo que ahogue y dificulte el desarrollo del género. Pensando los autores que debían ser útiles, defensores de un determinado status social e ideológico, aunque muchos de ellos hicieran declaraciones en contra de las moralizaciones y digresiones, el género novelesco, sobre todo en los países más conservadores, se esclerotizó y tardó en llegar a ser lo que se pretendía: el modo de conocer al hombre y su entorno, el modo de «pintar la realidad».

Estos problemas se plantean tanto en Inglaterra como en Francia o España, adonde llegan por las traducciones de novelas inglesas y galas⁵¹. Sin embargo, aquí, entre nuestros autores, no se encuentra esta riqueza de matices, y normalmente todo el problema se reduce a enfrentar, como sintetiza Valladares, a los que comparan la novela con el poema épico con los que la ven como algo frívolo. Pero no puede ser frívolo aquello que influye de tal manera en la sociedad, que se emplea

⁴⁷ Cumberland, *op. cit.*, lib. VI, cap. I.

⁴⁸ V. Salvá, *Irene y Clara o La madre imperiosa*, Valencia, Mallén y Berard, 1831, prólogo: «La novela del mismo modo que el drama, debe estar escrita con tal artificio que la acción progrese sin cesar».

⁴⁹ L. Sterne, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, lib. I, capítulo XXII, observa esto mismo. Vid. supra la cita de Valladares. Sterne fue utilizado a veces como autoridad contra Aristóteles: Jakob Michael Reinhold Lenz (1751-1792) en sus *Anotaciones sobre el teatro* (1774).

⁵⁰ Como escribe Allott, *op. cit.*, p. 20, «la enseñanza y el entretenimiento no son peculiares de la épica».

⁵¹ Precisamente, lo que Valladares más valora de su novela es su originalidad: «esta obra es original[...] es mas difícil inventar que traducir...», *op. cit.*, p. 16.

como medio para educar al público. Al menos, el resultado no es frívolo⁵².

Si antes dije que el carácter utilitario retrasó el desarrollo del género, hay que decir ahora que no siempre eran las novelas educativas y morales las que contribuían más al propósito moral. Todo lo más, lo-graban ofrecer una realidad simplificada, en nada parecida a la natural —recordaré ahora que el subtítulo de *Pamela* incluía a la naturaleza como calificativo de la realidad—, y por lo general dogmática. La necesidad de producir un efecto determinado en el lector, un efecto sano, contribuyó a fijar un tipo de literatura y un tipo de receptor. Sin embargo, el arte del novelista, como el deseo del lector, se enfoca hacia lo que es novedoso y excepcional, hacia aquello que existirá porque se graba en la memoria. Y es lógico, si se considera que el novelista es aquel que saca del «maremagnum» de oscuridad diaria las frases, situaciones y personajes que se convertirán en vida, en memoria, y serán imperecederos. Pero esto tardará en llegar; no será sino a finales del siglo XIX, con Stendhal, Flaubert, James, Conrad y otros autores, cuando se inicie esta línea salvadora de la novela.

De esta forma, el autor tenderá a desaparecer de su propia creación. Tomará los disfraces que le sean necesarios⁵³, pero antes desterrará las digresiones de sus obras. Aunque no siempre se pensó así. Cumberland considera que ya que es el autor quien habla, debe hacerlo cómo y cuando quiera⁵⁴. Ahora bien, son muchos los que estaban en contra de su intromisión, manifiesta en los discursos morales, por dificultar el desarrollo narrativo, romper la ilusión dramática, hacer perder la atención al lector y recordar que se lee una obra de ficción⁵⁵. Es el caso de Smollett, que se disimula en los personajes, o de Valladares de Sotomayor, cuando recomienda sea la moralidad mínima, o de Salvá, cuando cree que el argumento se debe desarrollar ininterrumpidamente. Pero, como en otras ocasiones, una cosa son las ideas y otra la práctica de ellas. El caso es que la tesis, del tipo que sea, será subrayada por los escritores en el prefacio o durante la novela, y se explicitará lo que

⁵² Vid. nota 20.

⁵³ W. C. Booth, *La retórica de la ficción*, Barcelona, A. Bosch, 1974, imagina al autor fumando divertido tras el telón que contemplan los lectores.

⁵⁴ Cumberland, *op. cit.*, lib. VI, cap. I: «dejemos que éste las exponga como quiera» (sus opiniones).

⁵⁵ Sin embargo, con el tiempo, este rasgo será explotado por distintos autores y las referencias a un «tú», lector o destinatario, se repetirán, logrando el efecto pretendido mediante el uso, demasiado evidente muchas veces, del carácter «ficticio» de lo narrado.

se pretende con la mayor claridad posible, de modo que el lector no se llame a engaño. Sarah Fielding, relacionando este aspecto con el tema universal de la novela, dirá: «preferiríamos que nuestros lectores entendieran con mayor claridad lo que piensan nuestros principales actores antes que lo que ellos hacen»⁵⁶; intromisión destinada a dirigir la atención del lector y a hacerle comprender la intención de su obra.

Por otra parte, se observa que S. Fielding se refiere a «actores», no a personajes; lo que la vincula al grupo que relaciona la novela con el drama épico.

Pero también, y lo hemos visto anteriormente, se vincula las novelas a piezas dramáticas contemporáneas; se unen por el éxito y por los procedimientos. Si bien es cierto que se propician lecciones morales, también es cierto que la novela contiene raptos, pasiones amorosas extremas, extraños lances que la emparentan con el teatro más popular, que también hacía uso de estos elementos.

— III —

La «novela moderna» que intentan algunos autores del siglo XVIII, y pretende el estudio de la nueva organización social, de lo humano, del hombre como individuo dentro de esa sociedad⁵⁷, es uno de los primeros intentos de análisis de la vida que toca vivir a los que escriben⁵⁸; intento generalizado, no individual. Un antecedente puede encontrarse en la novela picaresca española, que tan bien leyeron los novelistas ingleses del siglo. A este intento algunos lo llamaron «novela moderna», a pesar del desprestigio que llevó a Diderot a pedir que se llamara de otro modo a las obras de Richardson. Habría que recordar todo lo dicho sobre el «romance» y lo «narrativo»⁵⁹.

⁵⁶ S. Fielding, *The Cry* (1754), prefacio.

⁵⁷ G. W. F. Hegel, *Estética*, llama a la novela «moderna epopeya burguesa en medio de una sociedad prosaicamente organizada».

⁵⁸ Albérès, *op. cit.*, p. 21.

⁵⁹ Diderot, *Oeuvres esthétiques*, París, Garnier, 1959, p. 29: «Me gustaría mucho que se hallase otro nombre para las obras de Richardson, que educan el espíritu, que tocan el alma, que respiran por todas partes amor al bien, y que también se llaman novelas». Cit. por V. M. Aguiar e Silva, *Teoría de la literatura*, Madrid, Gredos, 1979³, p. 203. El término estaba tan desprestigiado que en el inventario de S. P. Jones, *A list of french prose fiction from 1700 to 1750*, N. York, The Wilson C.º, 1939, sólo aparece la palabra «novela» cinco veces. Sin embargo, después, «debido al éxito de las novelas, muchas obras que no lo eran, se titulaban así, siendo libros de historia, cuya finalidad es instruir, antes que deleitar», Brown, *op. cit.*, p. 14.

Desde este punto de vista, resulta ser la novela uno de los géneros que más contactan con la realidad, cambiante y conflictiva, del momento. Ese momento en que la división del trabajo comienza a compartimentar también la realidad. Generalizando, son dos las vertientes que se enfrentan a esa realidad: una que refleja un aspecto dogmático y deformado, de incidencia social muy determinada, y otra que pretende esa nueva visión, esa nueva novela, muchas veces censurada.

El desarrollo de la subjetividad, que no sólo acabara conformando el llamado «estilo romántico», se manifiesta en varias actitudes artísticas y vitales. Centrándonos en la novela, unos se refugian en el pasado y construyen novelas históricas, donde la realidad se puede manipular al antojo. Este «tipo», aunque muy considerado por críticos y muy imitado, acabará por perder importancia⁶⁰. Otros se enfrentarán a la sociedad. Es en Inglaterra donde se han dado los mejores ejemplos de este tipo de novela⁶¹. La que tenderá a afianzar al hombre dentro de su entorno, sin excluir todas aquellas situaciones y circunstancias que pueden anularlo. Es un intento de un novelar totalizador, en el que todo cabe, desde la relativización del conocimiento, resultado del ejercicio de la individualidad, y desde la consideración de que la realidad, como el hombre, es siempre cambiante y dialéctica.

En España, la novela no pasa de ser el reflejo de unas costumbres determinadas y repetidas, establecidas por el dogma censor y el criterio de moralidad. Los intentos de algunos ilustrados por variar la situación, intentos que ya pueden hallarse en siglos precedentes⁶², teñidos de reverencia y religiosidad, no llegan a nada y la realidad sigue siendo la misma, ni cambiante ni dialéctica. El progreso industrial no ha hecho su aparición aún sino muy discretamente.

⁶⁰ Vid. los artículos recopilados por Navas-Ruiz, *op. cit.*, referentes a este tema; R. de Navarrete, «La novela española», *Semanario Pintoresco Español*, XII, 1847, pp. 82-84, 117-19, 130-31, y el discurso de C. Nocedal sobre la novela, 1860, de recepción en la RAE.

⁶¹ Valladares apoya esta opinión: «Los Franceses han hecho excelentes colecciones de las suyas: pero los Ingleses han excedido á todos en la cultura de estas composiciones; pues parece que la naturaleza se puso en sus plumas de intento, y que por ellas nos habla», pp. 13-14. M. Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, I, Madrid, CSIC, 1974, pp. 1166-67, aunque ve lo mucho que Voltaire tomó de Swift y de Prior, y que Richardson influyó en Diderot, opina de otro modo.

⁶² J. Vilar, *Literatura y Economía*, Madrid, Rev. de Occidente, 1973, donde trata la figura del arbitrista.

La falta de crítica independiente⁶³, junto a una visión pobre y repetida de la realidad, provocó el estancamiento del género y de otras formas de conocimiento. La complejidad analítica inglesa está ausente en las obras españolas. Esta ausencia de tradición crítica y la situación económica, anclada aún en criterios regresivos, idénticos a los que vivieron los antepasados de los hombres del XVIII⁶⁴, hicieron que se viviera en una sociedad que nada nuevo aportaba, que apenas cambiaba.

Así pues, la novela española de finales del siglo XVIII fue un «fiel reflejo» de la sociedad en que se escribía. Novelas sin sustancia, farra-
gosas, atravesadas por digresiones tendentes a la «construcción moral» del lector, que proporcionaban visiones «fantasmas» de la realidad. Todas aquellas obras que presentaban novedades de algún tipo, o que simplemente escapaban a las coordenadas establecidas por los censores y la Inquisición, eran apartadas y condenadas por contener observaciones contra la fe católica o las costumbres. Sin embargo, el género respondía a las necesidades del público, que las devoraba, hasta el punto de que fue necesario, como se ha visto, traducir francesas e inglesas⁶⁵.

El torrencial traducir de novelas extranjeras se debe en parte al hecho de que los autores aquí no podían ejercer su individualidad⁶⁶. El peso de la tradición fomentaba el creer social común, de manera que no se era independiente ni libre de mirar la realidad desde la propia subjetividad. De este modo, con el sustrato de fe previo al del análisis, y considerando también el hecho fundamental de que el escritor, en esta época, vive o debe vivir de su labor como literato, se ve obligado el novelista a adoptar los criterios morales establecidos, lo uniforme y aceptado por todos. Es lo mismo que sucede en el teatro de éxito en el siglo. Cualquier intento de «perfeccionar» el modo de novelar —de reflexionar sobre el género—, cualquier intento de ser original podía traer problemas. Como dice Valladares, hay unos que son

enemigos de sus semejantes, que nada les satisface de cuanto estos producen. Tal vez sin haber visto las obras, las dan por malas, malísimas y pésimas. Si por desgracia las leen, acriminan[...] el menor defecto que notan⁶⁷.

⁶³ R. Gutiérrez Girardot, «Sobre la crítica y su carencia en las Españas», *Quimera*, octubre 1982, pp. 12-23.

⁶⁴ J. Sarrailh, *La España ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII*, México, FCE, 1974, pp. 37-69.

⁶⁵ En el libro de Brown puede verse una lista de las novelas traducidas.

⁶⁶ Hemos visto también que era un negocio traducir y que el público necesitaba novelas, gusto que «empezó a renacer en España» de cuatro o cinco años acá. Son palabras de Valladares, *op. cit.*, p. 16. Su novela se empezó a editar en 1797.

⁶⁷ *Op. cit.*, p. 4.

Al «problema de la novela» apenas se alude si no es ciñéndose los autores a la relación con la épica y al carácter necesariamente moral. En ocasiones se toca el tema del verso y la prosa como formas de escribir novelas, observando que es más valiosa la prosa que el verso, porque éste es portador de lo artificial, ya que artificiosa es la expresión poética, mientras que el relato en prosa es portador de las ideas. De este modo será más difícil conseguir la atracción del lector mediante la prosa⁶⁸. En este aspecto, Antonio Valladares señala que entre el poema (épico) y la novela no hay más diferencia que estar escrito el primero en verso y la segunda en prosa, como señalaba Fielding. Luego, si es sólo esta diferencia, «¿qué razón hay para que no logre el mismo aplauso una Novela perfectamente concluida?»⁶⁹.

Vemos que, salvo el caso de Valladares y algún otro novelista, los problemas teóricos tratados son muy pocos y muy superficialmente afrontados. El antiintelectualismo, el antilaicismo y la antiilustración constreñían la mente de los españoles del siglo XVIII; éste fue el legado que heredaron y que nosotros heredamos⁷⁰. Hasta aquí este apretado trabajo, que no ha querido ser más que una aproximación al enorme problema de la novela en el siglo XVIII.

⁶⁸ Vid. Anónimo, *Viaje de un filósofo a Selenópolis*, Madrid, Gómez Fuentenebro y Cía., 1804.

⁶⁹ *Op. cit.*, p. 6.

⁷⁰ G. Allegra, *La viña y los surcos. Las ideas literarias en España del XVIII al XIX*, Sevilla, Universidad, 1980, pp. 13-27.